

ARTE Y ARCHIVO ATRAVESAR EL TIEMPO PARA SUBLEVARSE

Sofía Delle Donne



ARTE Y ARCHIVO
ATRAVESAR EL TIEMPO PARA SUBLEVARSE¹
ART AND ARCHIVE
GO THROUGH TIME FOR RISE UP

Autora: Sofía Delle Donne

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

sofiadelledonne@gmail.com

Sumario: 1. Archivo: Giro y anacronismo. La idea de Salvataje. 1.1. La paradoja espacial y temporal. 2. ¿Cuánto dura un archivo? 2.1. La Potencia anarquística 3. Atravesar el tiempo para sublevarse. 3.1. Potencia y poder para Argentina. No Referencias bibliográficas.

Citación: Delle Donne, S. (2018) Arte y archivo. Atravesar el tiempo para sublevarse. *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, nº 7. pp. 29-40.

ARTE Y ARCHIVO ATRAVESAR EL TIEMPO PARA SUBLEVARSE

ART AND ARCHIVE GO THROUGH TIME FOR RISE UP

Sofía Delle Donne

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina.
sofiadelledonne@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo aborda la relación entre arte y archivo. Para ello se selecciona algunos de los principales lineamientos teóricos al respecto y se aborda el problema de la temporalidad como aspecto crucial en la producción de arte de archivo en la contemporaneidad. Hacia el final se entabla un diálogo con la exhibición Sublevaciones de Didi Huberman, realizada en Buenos Aires, para atravesar las estrategias curatoriales del tiempo en relación con el archivo visual.

Abstract

The following article examines the relationship between art and archive. Some theories are chosen to contextualize the problem historically. At the same time, the problem of temporality is addressed as a crucial aspect in the production of art in contemporary art. Towards the end, a dialogue is established with the Didi Huberman Revolt exhibition held in Buenos Aires to go through the curatorial strategies of the time in relation to the visual archive.

Palabras clave: Arte, archivo, tiempo, sublevaciones

Key Words: Art, archive, temporality, insurrections

1. ARCHIVO: GIRO Y ANACRONISMO. LA IDEA DE SALVATAJE.

Se podría decir que hasta mediados de la década de 1990 no hay verdadero giro archivístico en el mundo del arte. Sin embargo cabe aclarar que las vanguardias históricas se comprometieron con el collage y el montaje, así también lo hizo Walter Benjamin al analizar los pasajes parisinos desde un montaje por la escritura. Además hacia 1924, Aby Warburg ya había iniciado el Atlas Mnemosyne en donde practicaba la historia del arte como disciplina anacrónica y mucho después Foucault fundaba su arqueología como método en la cual el archivo se comprendía dentro del orden del discurso.

Pero es a partir de la última década del siglo XX que sobrevuela una idea de salvataje, un giro que expresa la voluntad de transformar el material oculto, desdénado, fragmentario o marginal en producción espacial/temporal. Así lo sostiene Ana María Guasch (2011) cuando afirma que se trata de un giro de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo”, resultado de una generación de artistas interesada en el arte de la memoria que busca transformar el material despojado de interés en producción poética. Por otra parte, Nelly Richard (2007) tensiona esta idea y analiza cómo el arte crítico latinoamericano se enfrenta hoy a intereses internacionales tales como el “boom de la memoria” (Huyssen, 1998). Debido a ello “(...) La curiosidad metropolitana hacia las desventuras históricas del otro periférico espera de ese otro lejano que cuente sus dramas de la memoria en una lengua más bien referencial-documental” (2007, p. 89). Se trata de la simplificación

requerida por el mercado periodístico que necesita de la “documentalidad de la memoria e identidades” (2007, p.90)

Añadamos al estado de la cuestión que varios autores citan la exhibición *Deep Storage, Collecting, Storing and archiving in art* (presentada en 1998 en Munich, Berlin y Düsseldorf y en 1999 en New York y Seattle) como evento paradigmático en la relación entre arte y archivo. La muestra, curada por Ingrid Schaffner, se centró en diferenciar el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo (Guasch, 2010: 11).

Tello (2015) discute con la propuesta de la exhibición porque, según su perspectiva, al aglutinar las diferentes producciones artísticas se reduce la heterogeneidad y el potencial crítico de las estrategias en relación al archivo, sobre todo al definir a éste último como metáfora o tendencia en el arte contemporáneo. De este modo el autor discute con lo que él denomina “el discurso normalizador de las periodizaciones y las homogenizaciones estilísticas.” (Tello, 2015: 134)

Para el Tello (2015) las transformaciones efectivas que realizó el archivo fueron en tanto “máquina social” anterior al arte del siglo XX y no deben confundirse con la “estética administrativa” que llevan a cabo un gran número de producciones contemporáneas:

Como ya señalamos, Nelly Richard (2007) evidencia una problemática similar referida la capacidad crítica de las obras que trabajan con la memoria. Frente a ese señalamiento propone que el arte latinoamericano se sitúe en un tercer espacio que conjugue la especificidad crítica de lo estético y la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. De este modo, es posible saltar el binarismo entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido. Esta tercera posición sería la ubicuidad y la oblicuidad del margen «en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico» (2007, p. 92). Se trata del empoderamiento del arte latinoamericano para ejercer una diferencia diferenciadora, y no diferenciada (por otros y de modo pasivo) tal como enuncia Richard.



Vista de salas de la exposición **Elena Asins. Fragmentos de la memoria**
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011
Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores



[Fotografía del 17 de octubre de 1945]

Anónimo (1945)

Archivo General de la Nación (Argentina).
Departamento de documentos fotográficos.

1.1 LA PARADOJA ESPACIAL Y TEMPORAL.

Por otro lado, una de las nociones de archivo acuñada por gran parte de los interesados en la temática, es la desarrollada por Derrida. A partir del texto *Mal de archivo* (1997), este autor evidencia la doble tradición del *arkhê*: por un lado es un principio, origen de todas las cosas y por otro es ley, depósito que erige un lugar de autoridad. La regulación del orden del archivo se lleva a cabo a partir de la técnica de consignación, no hay archivo sin lo topo-nomológico.

Podríamos decir que Derrida (1997) piensa más en el presente que en el pasado del archivo, en el “ahora” de cualquier tipo de poder, en cualquier lugar o época, porque el archivo no restituye la experiencia original. A su vez este concepto de archivo coordina dos principios, el de naturaleza e historia y el de mandato, recordemos que en su etimología “archivo” contiene tanto el *arkhêion* (casa donde se guardan las leyes) como los *arcontes* (los cuidadores del archivo, quienes tienen prioridad hermenéutica). Estamos ante una noción de archivo que implica, al mismo tiempo, cuidar, reunir y excluir.

Según Derrida el archivo nunca es completo sino que se mantiene en movimiento como intento de forma de ser, además en su ordenamiento configu-

ra su propia autoridad. Tal como enuncia Taccetta (2018) “(...) es sobre esta temporalidad anacrónica sobre la que el archivo busca pronunciarse” (p. 60). Esta autora trabaja sobre el afecto de archivo a partir del análisis de dos audiovisuales: *La guardería* (Virginia Croatto, 2016) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010). El primero es una producción argentina y la segunda, chilena. Del extenso análisis que realiza, en esta oportunidad, nos resulta interesante rescatar la definición de un paradigma argentino de la relación entre arte y archivo. En este terreno, interesada en el afecto de archivo, Taccetta (2018) cita los archivos fotográficos realizados por la generación de hijos e hijas de desaparecidos, para volver visible la ausencia y sus secuelas: “Estos archivos se inscriben en las que se consideran tramas de la posmemoria, es decir, la memoria de la segunda generación (...)” (p. 58)

De este modo, para la autora, los retratos de desaparecidos pasan a constituir archivos y obras de archivo que se desplazan de lo íntimo a lo público. Para abordar el terrorismo de Estado estos documentos salen del ámbito institucional y comienzan a mostrarse en las calles y adoptan la forma de la performance. Taccetta (2018) evidencia que el caso argentino es modélico en este tipo de experiencias y ejemplifica con los retratos de los desaparecidos que fueron desplazados del álbum familiar a la calle para ser parte de pancartas o afiches durante manifesta-

ciones o marchas. A su vez sostiene que esta estrategia visual conllevó un doble aumento del acervo: en primer lugar las colecciones se hicieron cada vez más grandes y también se fue engrosando el registro de sus exhibiciones (Pp. 58-59).

Es evidente que existen varias aristas en relación a la problemática del archivo y que, desde al menos dos décadas, es una pareja que reclama volverse forma en las exhibiciones de arte contemporáneo. Sobre este aspecto visual, performático y sobre todo curatorial es el que nos interesará profundizar en este texto. La conexión entre el archivo y la temporalidad deviene entonces como un tópico necesario de abordar ya que es desde el aparente desfasaje temporal, sobre el corrimiento de lo sincrónico, donde el archivo adquiere su fortaleza como imagen que resiste.

2. ¿CUÁNTO DURA UN ARCHIVO?

odríamos decir que para Claudia Kozak (2008) las modificaciones en el arte del S. XX se pueden resumir a la conquista de la ubicuidad, la capacidad de estar en todas partes al mismo tiempo, lo que equivale a una conquista del presente. Esto por un lado supone la anulación de la distancia espacial por reducción del tiempo y por otro, la supresión de la línea temporal por la superposición de planos espaciales.

Con un gran poder de síntesis de la problemática, al pensar las producciones realizadas desde la década del veinte hasta los noventa, Kozak (2008) puede evidenciar la experiencia del tiempo presente en tanto contra el pasado y en suspensión del futuro. Esta temporalidad pone a prueba la capacidad de los espectadores de ser sujetos de experiencia en y del tiempo.

Siguiendo a la misma autora podemos decir que a principios de siglo surgen aspiraciones a un tiempo presente en simultáneo que pudiera soportar las cargas de la producción/captación intensiva de la época. A finales del siglo las utopías tecnológicas lo cierran desde una ubicuidad/instantaneidad telemáticas. Ambos proyectos tienen en común un modo de entender poéticamente el presente mientras que la concepción del futuro funciona como un punto de inflexión: las producciones más cercanas al 20 proyectan un escenario propicio para el porvenir, mientras que el imaginario sobre el futuro hacia finales de época se ve cada vez más obturado. En este panorama, las prácticas de archivo, luego de los 90,

profundizan esta escisión del progreso como linealidad secuencial.

Por su parte, Kozak (2018) insiste en que la ubicuidad es una propiedad del espacio pero en relación directa con el tiempo: estar al mismo tiempo en todo lugar. En contraposición, poseer el tiempo regular significa tener dinero, implica una concepción mecánica de la vida que se llena desde afuera sin subjetividad posible; tampoco este tiempo dura porque se trata de intervalos ordenados. La concepción abstracta del tiempo que lo separa de la linealidad es clave para entender las prácticas de archivo. A su vez también es importante retomar la cualidad geopolítica que Richard (2007) le atribuye a la ubicuidad: para potenciar su cualidad crítica, la producción artística desde los márgenes, debe hacer durar el tiempo en un espacio identitario y no impuesto, así logrará desplazarse de manera oblicua.

2.1. LA POTENCIA ANARCHIVÍSTICA

El tiempo que tiene duración se alza en contraposición al tiempo que fluye. El tiempo que dura implica una experiencia psicológica de esa temporalidad y su capacidad de ser en ese intervalo "(...) somos en ese tiempo que dura: es el universo quien dura y al hacerlo cambia, es el cambio lo que implica que al durar se renueva, se re-crea constantemente" (Kozak, 2008: 189). Asumir el tiempo, y no estandarizarlo, es ligarlo a nuestro propio sentido de duración.

Kozak (2008) desarrolla la posibilidad del arte de abrir el tiempo o llenarlo en su apertura. Algunas propuestas de vanguardia intentaron abrirlo, como por ejemplo la música dodecafónica que desechó la jerarquía de las notas que imponía el sistema tonal. Por otra parte, el cubismo, se preocupó por llenar el campo plástico de simultaneidad de planos espaciales. La autora señala que estas experiencias se trataron más de una exploración que de una realización completa debido a la falta de elementos técnicos. De esta manera las propuestas de vanguardia no pudieron quebrar el tiempo como forma de vislumbrar una realidad otra. Sin embargo Kozak (2008) señala que, actualmente, el arte contemporáneo sí posee las capacidades técnicas para lograr la verdadera transformación. La problemática temporal frente a esta ventaja no desaparece, ya que: ¿Cuál es, ahora, el resto de inacabamiento que haría que la obra no se inscriba en un tiempo lineal de presente acabado?



Abraham Regino Vigo (1933) El agitador. [Agua fuerte sobre papel 50 x 27 cm. Colección Privada] Imagen extraída de la página web del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina). Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.

Las obras de principio de siglo se oponían a un tiempo lineal y homogéneo a partir de la simultaneidad y la generación de vértigo. Ahora bien ¿a qué tiempo se oponen las obras contemporáneas si el tiempo como realidad perpetua y simultanea “en tiempo real” ya lo experimentamos guiado por los mercados globales de comunicación? (Kozak, 2008) La simultaneidad intensiva ha dejado hace rato de ser una propuesta de extrañeza. La autora dice que tal vez bastará “(...) no regodearse en una conquista del presente ya consumado que nos impida pensar al arte como transformación” (Kozak, 2008: p. 193) El impulso anarquista de quitar los documentos del lugar en que yacen por origen es, tal vez, una posibilidad de experimentar el tiempo sin aspirar a la totalidad ni a la estabilidad sino a un intento de forma de ser. Llegados a este punto nos remitiremos a la exhibición *Sublevaciones* que trabaja la curaduría de archivos, de colecciones de arte, para generar una propuesta visual que tiende a generar lazos entre las imágenes, extender la duración de ellas y potenciar el fluir del tiempo para la creación de lo nuevo a partir del reconocimiento, del resto, de la resistencia.

3. ATRAVESAR EL TIEMPO PARA SUBLEVARSE

Sublevaciones es una muestra itinerante curada por George Didi Huberman que ha sido organizada por el Jeu de Paume de París en colaboración con el MUNTREF, específicamente para su presentación en Buenos Aires (2017). Tras su inauguración en París, luego se exhibió en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; en Argentina, y en el Sesc São Paulo, en San Pablo. Actualmente se encuentra en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, México y aun queda por realizarse la última parada programada que será en la Galerie de l'UQAM – Universidad de Québec, en Montreal. Estas diferentes locaciones implican una modificación directa del corpus de obras presentado en su estreno en París, ya que en cada institución donde la reciben se agrega y mezcla material afín a la temática. Es así que la exhibición en su totalidad implica un trabajo de archivo constante, la necesidad de revisar colecciones en cada parada de *Sublevaciones* y el reto de encontrar algún gesto insurreccional en común.

Durante la inauguración en Barcelona, Didi Huberman (2017) dio una conferencia en la cual describió la muestra como un ensayo visual y como una vista transversal de los relatos historiográficos con el objetivo de construir un acercamiento a la historia de las sublevaciones. El curador, además de la justificación metodológica, en dicho evento problematizó acerca de los gestos de resistencia frente al poder de la violencia. Así desarrolló cómo los gestos de luto pueden transformarse en gesto de protesta, para reclamar justicia y cómo pueden hacer entrar en juego la cólera, en forma de potencia intrínseca a la fiesta. Este último aparece como un espacio propicio para escenarios insurreccionales. Aunque se parta del luto, éste puede transformar la cólera de manera expansiva hacia la potencia de alegría; visualmente se puede pasar del gesto de miedo al carácter coreográfico de encarnar una revuelta, que implica alzar los brazos, sostener los puños cerrados, etc. (Didi Huberman, 2017).

Es así que en esta muestra/ensayo visual se recorre un trayecto donde se encuentran levantamientos que son festivos y fiestas que se tornan peligrosas. Cuando la cólera está cerca del deseo se aproxima a la alegría, sin embargo también puede terminar en revuelta que sea apaciguada por la autoridad o aplastada por el poder, la violencia. Tal como afirma nuestro curador, la revuelta puede ser corrompida. Didi Huberman (2017) también asevera que el levantamiento como palabra no es magia, hace falta más, hace falta el uso, no es una llave automática a la emancipación. Entonces nuestro autor enfatiza: hacia dónde va la cólera es una pregunta dialéctica que necesita una respuesta dialéctica.

3.1. POTENCIA Y PODER PARA ARGENTINA

Cualquier potencia busca sensibilizarse, pero no toda potencia tiene el poder. Nuestro autor ejemplifica muy claramente esta diferencia: Abuelas y Madres de Plaza de Mayo tenían potencia, no tenían poder alguno frente a la dictadura. Entonces, hacer una exhibición de sublevaciones es hablar de las formas sensibles de la esperanza en la desesperanza: la esperanza es un movimiento hacia afuera de uno mismo. Didi Huberman (2017) durante la mencionada conferencia en Barcelona cita a Spinoza para definir que la esperanza funciona a través de una imagen futura o pasada y es una emoción

contradictoria porque no es la alegría del momento si no de algo que pasará o pasó, de aquí la importancia de mirar imágenes porque nos hablan tanto del pasado como del deseo, es un sentimiento inestable, pero no hay insurrección sin esperanza. (Didi Huberman, 2017)

La propuesta curatorial en el MUNTREF ha recibido varias críticas, entre ellas algunos la definieron como “una constelación que no hace un dibujo” (Burucúa, 2017). Otros señalaron sublevaciones faltantes, como las protestas anti-chavistas en Venezuela (Aguilar, 2018). Sobre este último cuestionamiento resulta interesante rescatar la respuesta del curador frente a la pregunta de cuáles fueron las cuestiones que tuvo en cuenta para elegir las luchas populares que recorren la exhibición. Él responde en primer lugar con una contra-pregunta retórica: “¿Lo que me quiere preguntar es por qué no hay sublevaciones fascistas?” (Engler, 2017) y prosigue explicando que una visita rápida por la muestra puede conectar un puño levantado con un signo fascista, lo cual llevaría a concebir un signo igual entre los dos. Frente a ello se posiciona: él no cree que haya un signo igual entre los dos, por lo tanto evitó las sublevaciones populares reaccionarias, actuales y pasadas.

A lo largo de la muestra la temporalidad es trabajada desde el anacronismo para poder hacer emerger nuevas formas en la interrelación de imágenes que de otra manera no hubiesen estado juntas. Pero frente a su propia propuesta, Didi Huberman también encuentra limitaciones: no existe solo el tiempo de la imagen, éste convive con el tiempo del espectador, que no puede hacerlo durar lo que al curador le gustaría, por lo tanto limita específicamente el tipo de sublevaciones que desea incluir para que la constelación armada, aunque no forme un dibujo preciso como advierte Burucúa, al menos no se convierta en un garabato ilegible.

La exhibición se estructura en cinco núcleos que prometen una relación entre las obras elegidas. Además del título que lleva cada agrupamiento, se dispone un texto de sala sobre los paneles que desarrolla la idea elegida, esta misma información se replica en el catálogo elaborado por la Universidad Tres de Febrero. Por lo tanto en primera instancia podríamos decir que el tiempo que desarrolla la exhibición no es solo el que proponen las imágenes

sino su articulación con los textos que suman un aspecto poético más para enlazar la propuesta. No se trata de información explicativa. Los títulos de cada núcleo son: I. Por elementos (desencadenados), II. Por gestos (intensos), III. Por palabras (exclamadas), IV. Por conflictos (encendidos), V. Por deseos (indestructibles).

En relación al primero Didi Huberman dice “(...) el mismo aire se levanta. Hay dos fuerzas: la gravedad y el levantamiento. El ejercicio es un juego poético de unir en comparación el levantamiento de las fuerzas naturales con la fuerza del levantamiento político. Es un juego de palabras que coincide en francés.” (Vinós, 2018). Una de las primeras obras que llamaban la atención al entrar en la sala del MUNTREF, por su pregnancia por color, es “Patriot” de la serie “Airborne” (Dennis Adam, 2002). Lo interesante de la elección de la obra es que entra en diálogo con el tipo de sublevación que destaca el núcleo sin utilizar el gesto de una mano extendida, de una boca abierta o de un grupo de personas en pugna durante una manifestación, es decir sin necesidad de “representar” una sublevación. La duración en el tiempo de la bolsa flotando en el aire potenciado por el registro fotográfico en serie es la sublevación del material contra el viento, de “la gravedad y el levantamiento”. La construcción poética de la imagen nos permite describir una sublevación aun sin saber que la temática de la obra también es el atentado del 11 de septiembre en Estados Unidos. El curador demuestra que es capaz de encontrar sublevaciones sin, explícitamente, “representarlas”. Lo político, entonces, puede aparecer en la utilización poética de la temporalidad en la imagen, en el vuelo de una bolsa, en la resistencia de un vaso de leche a los golpes sobre una mesa (‘Un vaso de leche’, Jack Goldstein, 1972) o en un cinta saltando por el aire (“Rote Band (Red Tape)”, Roman Signer, 2005).

Ahora bien, resulta llamativo que en la selección de imágenes para la presentación en Buenos Aires apenas aparecen poéticas de este tipo. Más bien se replican imágenes cercanas al caso modélico argentino que evidencia Taccetta, ya comentado al principio de este texto, a partir del cual para abordar el terrorismo de Estado los archivos salen del ámbito privado y/o institucional para mostrarse en las calles. Por fuera de esas obras, pero también haciendo alusión a la “representación” de las sublevaciones, quedan los grabados de Los Pintores del Pueblo,

fotografías de propaganda socialista a principios de siglo, imágenes varias del peronismo que van desde la famosa fotografía de los descamisados con las patas en la fuente (“17 de octubre de 1945”, anónimo, 1945) hasta las tomas de Annemarie Henrich durante el golpe de 1955 a Perón, imágenes de diferentes tipos de manifestaciones y una selección de obras conceptuales que reflexionan sobre la dictadura (por ejemplo las de Romero, Zabala o Ferrari). En este conteo se evidencian pocas imágenes que se subleven a partir de la propia poética en el manejo de la temporalidad o algún otro recurso de producción. “Doméstico” (Gabriela Golder, 2007) o los “Anteproyectos de cárceles” de Zabala (1973) son tal vez dos propuestas que problematizan la insurrección sin representar una sublevación explícita.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Como un arconte, Didi Huberman, custodió este proyecto y sostuvo su prioridad hermenéutica sobre los archivos que seleccionó, también los reunió y excluyó. De hecho algunas obras no pudieron trasladarse de una institución a otra, por lo tanto fueron mostradas en una sede y no en otras.

Desde un aparente desfasaje temporal, sobre el corrimiento de lo sincrónico, el curador montó estos archivos para construir imágenes que se subleven y resistan. Tal es así que podríamos pensar la muestra como un gran atlas de imágenes. El aspecto curatorial atiende a estos objetivos a partir de la división en núcleos con títulos diferentes para poder mirar los archivos seleccionados en constelaciones de imágenes. Desde la temporalidad se trabaja para quebrar el sentido de unidad cronológica y a partir de diferentes obras que pueden, a través de estrategias poéticas, utilizar el tiempo como herramienta de duración/detención/adeltamiento, etc. para producir imágenes que se subleven.

También encontramos imágenes que rescatan los gestos más repetidos y vinculados directamente con la idea de sublevarse: la conmoción en el rostro, los puños levantados, los brazos extendidos. Sin embargo la ordenación que propone la curaduría logra subvertir los archivos para que más bien destruyan la linealidad histórica antes que petrificarla. El impulso anarquista de quitar los documentos del lugar en que yacen por origen es, tal vez, una posibilidad de experimentar el tiempo sin aspirar a la totalidad ni a la estabilidad, sino a un intento de

forma de ser. Por ello en la exhibición los archivos extienden su duración y potencian el fluir del tiempo en el reconocimiento de la resistencia a través de la esperanza.

Queda por profundizar el tema del giro de archivo y su inserción en América latina. Si la escisión la abre Deep Storage deberíamos preguntarnos cuanto del material oculto, desdeñado, fragmentario o marginal en producción espacial/temporal estamos logrando potenciar especialmente en Argentina. Aun falta bucear en nuestros archivos para encontrar imágenes que nos subleven sin necesariamente depender de la “representación” de la sublevación, de la documentalización de las imágenes, para poder situarnos desde la ubicuidad y la oblicuidad de la imagen (Richard, 2007). Esto no implica dejar de lado las producciones que conforman el modelo canónico argentino aquí citado, sino incluir nuevas propuestas que profundicen las estrategias poéticas incrementando lo político en el arte. Esto sería potenciar producciones que, además de “representar” las sublevaciones, aumenten nuestra esperanza a través del arte, sobretodo en estos momentos políticos de ajuste, miseria y represión.

NOTAS

¹ El siguiente texto se enmarca, además, en una beca tipo “A” otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y dirigida por la Esp. Paola Belén.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo (2018, 3 de agosto) Política y registro documental. Atlas fotográfico de la resistencia en Revista Ñ. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-enic/ideas/atlas-fotografico-resistencia_0_S1cE6BMBm.html

BERGSON, Henri (1994) Memoria y vida Selección de textos realizada por Gilles Deleuze. Altaya: Barcelona

BURUCÚA, Jose Emilio (2017, 5 de agosto) Constelaciones que no arman un dibujo. Sobre “Sublevaciones” Revista Ñ. Recuperado de <https://www.pressreader.com/argentina/revista-%C3%B1/20170805/282437054210081>

DERRIDA, Jacques (1997). Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid: Trotta

HUBERMAN, Didi (2017) “Conferencia inaugural Insurrecciones” En Museu Nacional d’Art de Catalunya Conferencia llevada a cabo en Barcelona. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CUJMmn719gQ>

ENGLER, Verónica (2017, 19 de junio) “Las imágenes no son sólo cosas para representar. Entrevista a Didi Huberman” en Página 12. Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>

GUASCH, Anna María (2011). Arte y Archivo, 1920 -2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal.

KOZAK, Claudia (2008) El tiempo del arte. Ubicuidad y técnica en el siglo XX en Guido Indij (Ed.) Sobre el tiempo (187 – 193). Buenos Aires: La marca editora

RICHARD, Nelly (2007). Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Avellaneda: Siglo XXI editores.

TACCETTA, Natalia (2018) Memorias de infancia en dictadura: de la potencia del documento al afecto de archivo. 452ºF, Nº 18, 53-73

TELLO, Andrés Maximiliano (2015) El arte y la subversión del archivo. Aisthesis, Nº 58, 125-143 ISSN 0568-3939

VINÓS, Gabrielle (2018, 2 de marzo) “El aire se levanta. Entrevista con Georges Didi-Huberman” en Revista código. Recuperado de <https://revista-codigo.com/arte/entrevista-didi-huberman-sublevaciones/>

